

## Le geste enfoui

Répétition et anamnèse dans *Shoah* et *S-21*

*Il faut former l'argile tant qu'il est souple*  
Slogan d'endoctrinement khmer rouge

Je commencerai par relater un épisode survenu au début des années 80 en Californie. A Long Beach, au sein de la communauté cambodgienne, des femmes arrivées depuis peu aux Etats-Unis se plaignent d'étranges troubles de vision. Entre 1982 et 1986, environ 150 de ces femmes sont soumises à des tests de santé. Les médecins finiront par conclure qu'il n'y a aucun fondement physiologique à cette cécité soudaine et que leurs yeux ne présentent aucune lésion. On évoque ce que Freud décrivit en termes de « cécité hystérique<sup>130</sup> » et les autorités supposent que la perte de vue n'est avancée qu'en guise de prétexte pour obtenir une rente d'invalidité<sup>131</sup>. Les deux médecins ayant effectué les tests de santé et qui accompagneront par la suite les patientes dans de longues séances d'analyse, Patricia Rozee et Gretchen Van Boemel, finiront, elles, par conclure que la cécité est bien d'ordre traumatique<sup>132</sup>. Alors que ce sont avant tout des femmes qui survécurent aux exécutions de masse du régime khmer rouge – on estime qu'entre 1975 et 1979, 80% de la population masculine trouva la mort –, cette survivance ne fut achetée qu'au prix de séquelles psychiques durables. Souvent, les femmes furent forcées d'assister à l'exécution de leurs proches pour

---

<sup>130</sup> Sigmund Freud, « Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung » (1910), in *Gesammelte Werke*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1999, vol. VIII, pp. 94-102.

<sup>131</sup> Sucheng Chan, *Survivors. Cambodian Refugees in the United States*, University of Illinois Press, 2004, p. 234.

<sup>132</sup> Gretchen B. Van Boemel et Patricia D. Rozee, « The psychological effects of war trauma and abuse on older Cambodian refugee women », in *Women & Therapy* 8 (1989), pp. 23-50. Voir en outre Gretchen B. Van Boemel et Patricia D. Rozee, « Treatment for Psychosomatic Blindness among Cambodian Refugee Women », in *Women & Therapy* 13 : 3 (1992), pp. 139-166.

vérifier leur allégeance inconditionnée au parti. Toute émotion sur leurs visages les aurait condamnées à leur tour<sup>133</sup>.

Selon les psychiatres, ce *double bind* dramatique – être forcé de regarder l'insoutenable tout en restant impassible – provoqua chez certaines une désactivation psychologique de la vue, comme si le seul salut consistait dans un retrait hors du visuel<sup>134</sup>. Long Eang, une des victimes, raconte avoir caché sa perte de vue soudaine à ses tortionnaires, de peur que celle-ci puisse être interprétée comme un signe d'attitude antirévolutionnaire<sup>135</sup>. Pendant de longues années, tout sera fait pour cacher les troubles de la vue. Ce n'est que bien plus tard, après le changement de lieu et sous l'effet d'une longue thérapie, que la mémoire fera à nouveau surface.

L'épisode des femmes de Long Beach est révélateur d'une structure psychique qui ne se limite pas au cas de la tragédie cambodgienne. Les événements traumatiques sont des événements qui s'inscrivent durablement dans un corps sans trouver de place dans la mémoire épisodique. Comme événements subis qui ne peuvent être ressaisis dans l'expérience, les traumatismes sont foncièrement hors-lieu : ils survivent à la manière des présences spectrales qui continueront de hanter la vie du sujet aussi longtemps qu'ils ne trouveront pas de place identifiable dans son histoire. Que la mémoire ait été effacée pour des raisons exogènes ou endogènes, la mémoire corporelle ressemble au « bloc magique » dont parlait Freud<sup>136</sup> : en désolidarisant le voile transparent de la couche sous-jacente, l'inscription s'efface et on peut recommencer à écrire à l'infini ; sous sa surface cependant, dans la couche de cire, la marque durable de

---

<sup>133</sup> Une des femmes, Long Eang, relate comment les soldats khmers rouges la conduisent jusqu'à une clairière dans les bois où des traces indiquent sans équivoque que son frère vient d'y être massacré brutalement (d'après Alec Wilkinson, « A Changed Vision of God », *The New Yorker*, 24 janvier 1994, p. 56 sq).

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>136</sup> Sigmund Freud, « Note sur le bloc magique » (1925), trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Œuvres complètes*, PUF, 1992, vol. XVII, pp. 137-145.

ce qui s'y est inscrit demeure et survit à l'instar d'un « corps étranger<sup>137</sup> », enkysté, qui reviendra sur le mode de la répétition qu'aucun discours ne parviendra tout à fait à normaliser.

Cette mécanique structurant l'appareil psychique a été sublimée, au 20<sup>e</sup> siècle, pour devenir une sorte de principe d'aphasie généralisé, culminant dans sa forme extrême, l'indicible, l'innommable, l'irreprésentable<sup>138</sup>. Et pourtant, l'irreprésentable oscille étrangement – Jacques Rancière l'a rappelé – entre l'impossibilité de représenter et son interdit<sup>139</sup>. La restitution du blanc traumatique par un blanc esthétique aura souvent été la manière la plus sublime de perpétuer sa violence.

Les réflexions que je souhaiterais partager naissent d'une double conviction : premièrement, que la présentabilité ne se limite pas à la dicibilité et que même ce qui ne se laisse pas dire de façon adéquate peut être indiqué ou montré, comme le soulignait Wittgenstein dans le *Tractatus*<sup>140</sup>. Deuxièmement, que ce qui peut être indiqué ou montré, loin de dépendre d'un acte volontaire de monstration, se présente le plus souvent de façon inattendue et imprévisible. Cet événement dont on ne peut pas dire plus que le simple fait que « ça montre » prend les traits d'un symptôme, d'un *sun-ptôma*, littéralement d'une « incidence ». Contrairement à l'*accident*, qui n'arrive qu'une seule fois, l'*incident* possède une insistance qui provient de sa structure répétitive : le symptôme revient, sur le mode de la hantise, aussi longtemps que ce qui le fit surgir ne trouve pas de place dans la vie du sujet. Ce que Freud décrivait avec les deux couches du bloc magique peut être reformulé en termes de mémoire épisodico-sémantique et de mémoire somatico-incorporée. Tandis que la mémoire

---

<sup>137</sup> Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. A. Berman, PUF, 1967, p. 3.

<sup>138</sup> Dominick LaCapra, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001, chap. 2.

<sup>139</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », in *L'art et la mémoire des camps. Représenter / Exterminer*, éd. Clément Chéroux, 2001, repris dans *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 125-153. Voir aussi Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003.

<sup>140</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, proposition 6.522 : « Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre [...]. »

épisode est d'emblée structurée de façon séquentielle et favorise la mise en récit ultérieure, la mémoire somatique recueille ces événements réfractaires à leur intégration dans des structures symboliques<sup>141</sup>. Ces événements qui déchirent l'ordre symbolique pour s'inscrire dans les profondeurs de la mémoire corporelle n'y sont pourtant déposés que provisoirement et remontent à la surface chaque fois qu'ils se trouvent réactivés par les *triggering events* correspondants.

J'aimerais essayer de montrer pourquoi les deux témoignages filmiques majeurs au sujet respectivement du génocide des juifs d'Europe et du génocide cambodgien – *Shoah* de Claude Lanzmann et *S-21* de Rithy Panh – sont des œuvres de mémoire qui en appellent de façon décisive à un travail d'anamnèse corporelle. Loin de n'être que des symboles d'une nouvelle histoire orale, auxquels on les a trop vite ramenés, *Shoah* et *S-21* rendent tous deux compte d'une dimension essentielle de la mémoire de l'extrême : le désenfouissement d'une couche préverbale, qui se traduit par la réactivation de gestes oubliés.

*Situation et reconstruction : le lieu dans le cinéma de Claude Lanzmann et Rithy Panh*

Le procédé cinématographique de Rithy Panh dans *S-21, la machine de mort khmère rouge* (2003) a été comparé, sur le plan du contenu comme sur le plan de la forme, au film-monument de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985)<sup>142</sup>. Sur le plan du contenu, parce que le cinéaste cambodgien, lui-même un survivant du régime de terreur des Khmers Rouges, a créé pour celui-ci une œuvre qui peut aspirer à la

---

<sup>141</sup> Parmi l'ample littérature clinique à ce sujet, on se limitera ici à renvoyer à l'étude synthétique de Bessel A. Van der Kolk, « The Body Keeps the Score, Memory and the Evolving Psychobiology of Posttraumatic Stress », in *Harvard Review of Psychiatry*, vol. 1, n° 5 (1994), pp. 253-65.

<sup>142</sup> Jim Hoberman, « Facing Death : Cambodian Terror Survivors Meet Captors », in *The Village Voice*, 11 mai 2004. Sylvie Rollet, « A propos de deux "films-témoins". *Shoah* de Claude Lanzmann et *S-21* de Rithy Panh », *Temporalité des formes de la sensibilité*, éd. Jean-Louis Déotte, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 303-319.

même portée symbolique que *Shoah* de Lanzman face à la destruction des juifs d'Europe. Sur le plan de la forme, parce que, sur un certain nombre de choix de procédés formels, le cinéaste cambodgien prolonge le dispositif de *Shoah*.

Les deux anamnèses filmiques débutent en effet par un retour sur les lieux du crime. En faisant revenir les personnes impliquées sur ces lieux, Lanzmann comme Rithy Panh misent sur la puissance du topographique pour remettre en route la mémoire ensevelie. Sur les lieux même, il y a peu à voir : dans les espaces vides de la prison S-21, rien ne laisse deviner que 14 000 personnes ont trouvé ici la mort ; l'enchaînement des salles évoque plutôt l'école primaire qui s'y trouvait précédemment. De même, la clairière de Chelmno sur laquelle s'ouvre le premier cadrage de *Shoah* a depuis lors été recouverte par la végétation et ne fournit que peu d'appuis au regard. Tandis que Lanzmann se décrit comme un « topographe<sup>143</sup> », Rithy Panh se considère comme un « arpenteur<sup>144</sup> ».

Mais, dans les deux cas, leur cartographie est celle d'un lieu qui manque. Visuellement, le retour sur les lieux n'offre rien ou si peu, pour rendre sensible ce dont ils furent le théâtre. Plutôt, les lieux fournissent, selon la description qu'en donnent les deux cinéastes, des « situations<sup>145</sup> » permettant de faire ressurgir le passé. Ainsi, dans *Shoah*, Simon Srebnik se tient au centre de la clairière de Chelmno, envahie par l'herbe. Le lieu lui-même est vide, dans tous les sens du mot : seule la parole lui confère un sens. « Oui, c'est le lieu », se souvient Srebnik, qui ajoute : « on ne peut raconter ça. » Rithy Panh utilise un procédé comparable, lorsqu'il fait retourner deux des trois détenus encore en vie aujourd'hui à S-21 et les met en situation, face à leurs anciens geôliers. La

---

<sup>143</sup> Claude Lanzmann, « Les Non-lieux de mémoire », *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, éd. Michel Deguy, Belin, 1990, p. 282.

<sup>144</sup> Rithy Panh, « Je suis un arpenteur de mémoire », *Cahiers du cinéma*, n° 587 (2004), p. 14-17. Voir également mon article « Rithy Panh, l'arpenteur du hors-champ », *Art Absolument, hors-série* n° 38 (2010), « Cambodge, mémoire de l'extrême », pp. 20-23.

<sup>145</sup> Ce terme, lié dans le cas de Lanzmann à sa théorisation par Sartre, est également invoqué par Rithy Panh (voir « Je suis un arpenteur de mémoire », *art. cit.*, p. 15).

logique du lieu, invoquée par Lanzmann, se voit pour ainsi dire encore radicalisée par Rithy Panh : tandis que, dans *Shoah*, le nouage entre le lieu et la parole est la plupart du temps atteint par le montage (Srebrenica à Chelmno figure ici l'exception, car pour l'essentiel, Lanzmann interroge les détenus comme les tortionnaires à leur domicile actuel, pour leur superposer des images contemporaines des lieux d'anéantissement), Rithy Panh mise pleinement sur la puissance du lieu pour sortir de leur mutisme les témoins qu'il met en regard. Ce faisant, il n'établit pas seulement une simultanéité filmique entre la parole et le lieu, mais encore entre la victime et le bourreau.

Chez Lanzmann comme chez Rithy Panh, les lieux sont marqués par un vide significatif ; ils sont moins des « lieux de mémoire » (Pierre Nora) que des « non-lieux de mémoire<sup>146</sup> ». Circulez, il n'y a rien à voir, ne vous arrêtez surtout pas. Au début, explique Lanzmann au sujet de *Shoah*, « c'est le néant, et il fallait faire un film de ce néant<sup>147</sup> ». Commencer par des lieux, où il n'y a plus rien à voir, c'est alors, pour parler avec Georges Didi-Huberman, montrer quelque chose *malgré tout*<sup>148</sup>. Alors que d'autres films comme *Nuit et brouillard* en 1955 avaient superposé, aux images de lieux qui brillent par leur absence de localisation géographique, les commentaires lyriques de voix off qui les inscrivent dans des géographies signifiantes, *Shoah* comme *S-21* renoncent à tout commentaire et laissent parler les témoins eux-mêmes.

Au niveau de la mise en pratique de ce principe pourtant, les deux films, déjà, divergent. Par un effet de surprise calculé et par des questionnements souvent impitoyables, Lanzmann arrache des confessions aux bourreaux. Quand on lui reproche de « produire du témoignage<sup>149</sup> », le cinéaste rétorque que son film n'a rien d'un « film historique », mais qu'il est une œuvre d'artifice de part

---

<sup>146</sup> Claude Lanzmann, « Les Non-lieux de mémoire », *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, pp. 280-291.

<sup>147</sup> Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », *ibid.*, pp. 293-305, ici p. 295.

<sup>148</sup> Georges Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout », *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, 1998, pp. 228-242.

<sup>149</sup> James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narratives and the consequences of interpretation*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

en part, un « événement originaire » qui ne traite que de ses « propres obsessions<sup>150</sup> ». Dans *S-21*, Rithy Panh n'apparaît à aucun moment à l'écran et dit refuser toute confession obtenue sous pression : « Tout mon travail documentaire repose sur l'écoute. Je ne fabrique pas l'événement. Je crée une situation [...] <sup>151</sup>. » Dans le film, le cinéaste peut d'autant mieux se tenir à l'écart que le rôle du questionneur est joué par Vann Nath.

### *La mémoire des gestes*

Dans *S-21*, la caméra met en situation deux des rescapés, dont le charismatique peintre Vann Nath, face à leurs anciens geôliers du camp-prison de S-21 dans la banlieue sud de Phnom Penh. Pour arracher sous torture les faux aveux exigés par Duch, son directeur, on employa pour l'essentiel des jeunes gardiens que l'on considérait comme plus faciles à endoctriner. Les archives des Khmers rouges témoignent du fait que par la répétition des procédures, des interrogatoires et des gestes mécaniques, on visait à produire auprès des gardiens un effet d'anesthésie<sup>152</sup>. Par l'interruption de tout contact avec le monde extérieur, par la privation de sommeil et par la répétition systématique des gestes, les résistances possibles s'amenuisèrent rapidement<sup>153</sup>. Lorsque, au cours du film, Vann Nath interroge deux anciens gardiens, en leur demandant comment ils purent s'accommoder de cette violence quotidienne, ceux-ci répondent, comme par réactivation d'un réflexe ancien : « Le parti n'arrête jamais personne par erreur. »

---

<sup>150</sup> Lanzmann, « Le lieu et la parole », *art. cit.*, p. 300.

<sup>151</sup> Panh, « Je suis un arpenteur de mémoire », *art. cit.*, p. 15.

<sup>152</sup> Alexander Laban Hinton, *Why did they kill? Cambodia in the shadow of genocide*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 237.

<sup>153</sup> Pour une analyse généralisée de ce phénomène, cf. Joan D. Criddle et Teeda Butt Mam, *To Destroy You is No Loss. The odyssey of a Cambodian family*, New York, Anchor, 1987, p. 98 sq.

L'ampleur de l'endoctrinement et sa persistance deviennent sensibles lors des entretiens préparatoires du film : le cinéaste passe d'innombrables semaines, durant la première année, à retrouver d'anciens membres du personnel de la prison dans leurs villages et constitue 500 heures de rushes d'interview. « [S]ur tout ça, » explique Rithy Panh « il y a sans doute 300 heures qui ne sont que des mensonges. La première année, il n'y avait rien d'utilisable<sup>154</sup> ». Les questions ne font que faire apparaître cet automatisme profondément ancré qui rend impossible toute véritable confrontation. Le système des Khmers rouges, explique le cinéaste, « avait pour but la disparition de la mémoire. Cela explique en partie l'amnésie qui fait suite au crime<sup>155</sup> ».

Sur un plan collectif, le lavage de cerveau individuel s'accompagne en effet d'une table rase faite sur la mémoire culturelle. Avec les mots de Pol Pot lui-même, il s'agissait de modifier dans les cerveaux « la perception de l'Histoire et d'absorber de nouveaux récits<sup>156</sup>. » Dès leur prise de pouvoir, les Khmers rouges firent anéantir toutes les cartes d'identité. Non seulement, le calendrier fut ramené à l'année zéro, mais partout on força les personnes à réécrire leurs biographies sous contrainte. L'amnésie qui se glisse aujourd'hui comme un verrou devant ces années et en empêche l'élaboration est elle-même le produit d'un effacement délibéré de la mémoire. Lorsque le metteur en scène interroge les anciens gardiens au cours d'interminables entretiens préparatoires, il se heurte constamment aux mécanismes de déni : « pas de question-réponse, à ce jeu là ils sont plus forts que moi. Leurs propos resteraient froids et secs, comme s'ils ne ressentaient rien<sup>157</sup>. »

---

<sup>154</sup> Entretien avec Rithy Panh dans la revue *Cinemasie* (février 2004). <http://www.cinemasie.com/en/interviews/rithypanh/FR/> (Consulté le 13 novembre 2009)

<sup>155</sup> R. Panh, « Je suis un arpenteur de mémoire », *art. cit.*, p. 16.

<sup>156</sup> Minutes du conseil des ministres, n° 2, 13 mai 1976 (cité d'après David Chandler, « Coming to Terms with the Terror and History of Pol Pot's Cambodia », in *Dilemmas of Reconciliation*, éd. Carol Prager et Trudy Govier, Waterloo/Ontario, Laurier University Press, 2003, p. 315).

<sup>157</sup> Cécile Maveyraud, « La déchirure côté Khmères rouges », in *Télérama*, 5 juin 2002, p. 91.

Sans l'avoir prémédité, Rithy Panh découvre pourtant, dans les marges de la parole, un langage du corps qui excède la répétition mécanisée. Il décrit comment, en questionnant l'ancien garde Pœuv, celui-ci « ne parvenait à témoigner qu'au travers des slogans, ceux qu'il avait appris au centre de formation avant d'entrer à S-21. Il avait du mal à décrire son travail sans crier. Ses paroles, débitées sur un ton dur et saccadé, étaient accompagnées et complétées par des gestes, comme si une autre mécanique de la mémoire s'était mise en route : l'automatisme du geste, la routine du crime<sup>158</sup>. »

Si l'automatisme gestuel reste compulsif, il réussit ce que le niveau discursif visait à neutraliser : remettre en mouvement une mémoire ancrée dans les profondeurs. Là où la mécanique du déni prévient efficacement la perlaboration, l'actualisation des gestes met en mouvement un autre travail de mémoire. « Au début du tournage, un jour que nous étions chez Pœuv, au village, il m'a montré comment il fermait la porte de la salle dont il était le gardien à S-21. En regardant les rushes, j'ai vu que son geste prolongeait sa parole et j'ai découvert qu'une autre mémoire existait : la mémoire du corps, plus aiguë, plus précise, incapable de mentir<sup>159</sup>. » Si le geste constitue d'abord le prolongement naturel de la parole, il représente aussi le surgissement de quelque chose qui la dépasse et vient même, par moments, la contrecarrer. Dans la réitération des situations, des moments d'un autre langage fusent ici et là que le discours ne peut pas entièrement résorber. Des moments gestuels. Dans un entretien, Rithy Panh indique lui-même pourquoi son procédé ne se résume pas à la formule « La parole et le lieu » (qui était le titre prévu initialement par Lanzmann pour *Shoah*<sup>160</sup>) : « Il y a la mémoire de la parole, la mémoire des lieux, et puis la mémoire des gestes<sup>161</sup>. »

---

<sup>158</sup> R. Panh, « Je suis un arpenteur de mémoire », *art. cit.*, p. 17.

<sup>159</sup> Entretien avec Rithy Panh à propos de *S-21, la machine de mort khmère rouge* (sans pagination). France Diplomatie. [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france\\_830/documentaire\\_1045/diffusion-non-commerciale\\_5378/collections-video\\_5374/societe\\_8874/rithy-panh-memoire-obstinee\\_8877/entretien-avec-rithy-panh\\_8941/index.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/documentaire_1045/diffusion-non-commerciale_5378/collections-video_5374/societe_8874/rithy-panh-memoire-obstinee_8877/entretien-avec-rithy-panh_8941/index.html) (Consulté le 10 novembre 2009).

<sup>160</sup> Lanzmann, « Le lieu et la parole », *art. cit.*, p. 295.

Le geste constitue véritablement la clé du film de Rithy Panh. L'identification des bourreaux avec leurs actes – objectif affiché par le réalisateur<sup>162</sup> – ne passe pas par un *jugement*, dans tous les sens du terme (à savoir l'attribution d'un prédicat, d'une qualité ou d'une action à un sujet), mais par une réactivation incarnée de ce qui sommeille dans la mémoire involontaire. Face au mutisme, et aux blocages psychologiques, de Pœuv, envoyé à l'école militaire à onze ans et devenu gardien à S-21 à l'âge de douze, le cinéaste ne lui demande pas de commenter ni d'expliquer, mais de « montrer ce qu'il a fait<sup>163</sup> ». Du silence ou des mensonges manifestes, on passe à une reconstitution d'une effrayante minutie des gestes quotidiens. Craignant qu'il ne s'agisse d'un nouvel effet de simulacre, le cinéaste fait répéter à plusieurs reprises l'enfilade des gestes. Non seulement, la scène se répète à l'identique ; dans la réitération, c'est la nature double de la répétition qui devient tangible : ces gestes infiniment répétés témoignent tout à la fois d'un dispositif systématique de désensibilisation, assurant l'efficacité de la machine de mort khmère rouge, et de la possibilité d'une ré-incarnation des actes passés, par-delà la neutralité du discours ; ils sont à la fois un instrument de desubjectivation et un moyen de resubjectivation.

Les processus d'automatisation, de routinisation ou de « désensibilisation » mis en œuvre par le régime de Pol Pot ont été caractéristiques d'autres régimes totalitaires dans l'Histoire. Selon Bruno Bettelheim, psychanalyste et lui-même survivant de Dachau et Buchenwald, la logique de la massification affecte aussi bien les victimes que les bourreaux. Tous deux renoncent à toute autonomie et à

---

<sup>161</sup> R. Panh, Entretien avec la revue *Cinémésie*, 2004, *art. cit.* (sans pagination).

<sup>162</sup> R. Panh, « Je suis un arpenteur de mémoire », *art. cit.*, p. 17.

<sup>163</sup> R. Panh, « La parole filmée. Pour vaincre la terreur », *Communications* n° 71, 2001, pp. 373-394, cité d'après le livret accompagnant le DVD *Le Cinéma de Rithy Panh*, Ed. Montparnasse, 2008, p. 17.

toute responsabilité. Tout en étant « bien habillé et bien nourri », le commandant du camp s'apparente à une monstrueuse « machine », dirigée par ses supérieurs<sup>164</sup>. Enzo Traverso a pu montrer la place de la « mécanisation » fordiste dans la généalogie de la violence nazie<sup>165</sup>. Là où les processus deviennent anonymes, tout acte n'est plus qu'un simple rouage dans un mouvement plus général. C'est ainsi que, interrogés par Vann Nath, les anciens gardiens se décrivent comme victimes à leur tour d'un engrenage qui aurait fait d'eux des « victimes de second degré ».

Dans ce mur de silence, une œuvre telle que celle de Rithy Panh pratique des brèches et permet l'exorde d'une anamnèse nouvelle. Par la répétition des gestes qui n'étaient, dans le contexte du tournage, d'abord que des « moyens sans fins<sup>166</sup> », le cinéaste en arrive à une désobstruction de la mémoire enfouie. Singulièrement, c'est le geste anonyme qui amorce le processus de subjectivation, comme si la réitération à distance était nécessaire pour faire comprendre que le geste exige invariablement un acteur individuel qui l'aura effectué. Autrement dit, c'est le geste qui fait advenir un « Moi » agissant, et non l'inverse. Si une telle subjectivation n'a pas lieu, tout jugement (qui suppose des sujets individués et responsables) restera aussi incompréhensible pour les accusés qu'il demeurera insuffisant pour les victimes.

Si le geste indique donc une voie d'accès à un tel processus de subjectivation (inclôturable par définition), il inaugure cependant encore une troisième forme de désobjectivation. Car un geste n'est – par définition – ni universel ni individuel, il ne correspond ni à l'actualisation d'un schéma, ni à une quelconque *creatio ex nihilo* d'un sujet autoproclamé. Le geste est plutôt irréductiblement singulier, c'est-à-dire qu'il se soustrait à l'opposition solidaire entre l'universel et l'individuel ; en tant que singulier, le geste est fonda-

---

<sup>164</sup> Bruno Bettelheim, *The Informed Heart. Autonomy in a Mass Age*, Glencoe Free Press, 1960, p. 238 (Voir également Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. P. Alferi, Paris, Rivages-Poche 1999, p. 68 sq).

<sup>165</sup> Enzo Traverso, *La Violence nazie. Une généalogie européenne*, La Fabrique, 2002.

<sup>166</sup> Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins*, Rivages, 2002, pp. 59-71.

mentalement *commun*, et n'appartient donc jamais en propre à celui qui l'effectue. Plus exactement, les gestes excèdent leur propre événement et font signe vers celui à qui ils apparaissent.

En se donnant à voir à autrui, c'est en quelque sorte le geste lui-même qui est désubjectivé et qui vient témoigner d'un commun dont relève encore tout geste. Sur cette avant-scène du corps, dans ce théâtre qu'inaugure autour de lui le geste, s'établit un domaine qui précède le jugement discursif et constitue, en tant que cadre situationnel, la condition de tout échange de propos. Le jeu des mains et des visages, le registre expressif des membres et des surfaces représentent plus qu'un simple *parergon* qui entacherait l'essence du propos, il est ce qui conditionne toute prise de parole et ce qui constitue l'orée du discours.

Les gestes filmés par Rithy Panh indiquent comment, par le geste, peut s'effectuer le retour parmi la communauté des parlants, même si les gestes restent irrémédiablement marqués par le conflit qui les déchire entre amnésie et anamnèse. Dans une des scènes les plus remarquables de *Shoah*, Lanzmann fait œuvrer lui aussi le geste, dans sa double portée désubjectivante et resubjectivante, quand il filme Abraham Bomba. Membre du *Sonderkommando* à Treblinka, Bomba avait pour tâche de couper les cheveux des déportés avant leur entrée dans la chambre à gaz.

Ce travail qui lui aura sauvé la vie deviendra, après sa libération et à la suite de son émigration à New York, sa profession. Lanzmann, qui le retrouve en 1979 après sa prise de retraite à Holon, dans la banlieue de Tel Aviv, se heurte pourtant à la difficulté grandissante du témoin pour trouver les mots<sup>167</sup>. Lanzmann finit par louer un salon de coiffure à Tel Aviv et y installe l'ancien coiffeur. Tandis que la voix de celui-ci s'éteint régulièrement – malgré ou justement à cause de l'insistance de Lanzmann –, il continuera, pendant vingt minutes, à couper impassiblement les cheveux d'un client. Dans ces mouvements

---

<sup>167</sup> Sur les circonstances précises du tournage de cette scène, cf. Claude Lanzmann, *Le Lièvre de Patagonie*, Gallimard-folio, 2010, pp. 613-625.

de la main maniant les ciseaux, la banalité et l'horreur se côtoient en permanence. Comme l'avait très bien vu Lyotard dès la sortie du film, l'irréductibilité du dire au dit, de l'événement sensible au contenu exprimé, se traduit par des détails corporels, par l'« altération du timbre de la voix, la gorge qui se noue, un sanglot, les larmes, une fuite du témoin hors-champ, un dérèglement du ton du récit, un geste incontrôlé<sup>168</sup> ».

Ce sont tous ces indices corporels, comme dirait Lyotard, qui ne transparaissent pas dans les transcriptions des dialogues du film et permettent de saisir les apories de l'*oral history* qui voudrait substituer au ventriloquisme de l'historien une historiographie de proximité, accordant la parole aux acteurs eux-mêmes<sup>169</sup>. Autrement dit : on accordera une voix à l'individuel à condition que l'articulation sensée (la *phonê*) sera dissociée de la vocalisation présémantique (*psophos*)<sup>170</sup>. Ce paradoxe, déjà relevé par l'*oral history* dès ses débuts<sup>171</sup>, ne fait que répéter celui qui traverse l'histoire de la juridiction pénale occidentale, entre un droit du témoin qui exige sa présence physique afin de vérifier – moyennant son langage corporel involontaire – la véracité de ses propos, et les archives faisant acte, qui ne retiendront que la *phonê* transcrite, oblitérant toutes les dimensions circonstancielles et corporelles. Toute l'ambivalence est là entre une vérité *circonstancielle* accordée aux moments circonstanciels, et une vérité de jugement univoque, écartant ce qui ne se soumet pas au principe de non-contradiction.

En réduisant des énonciations incarnées à des propositions assertoires, c'est une autre désincarnation qui a lieu encore – Geoffrey Hartman l'a souligné – chaque fois que l'on oblitère les conditions, inévitablement précaires, de tout

---

<sup>168</sup> Jean-François Lyotard, *Heidegger et les juifs*, Galilée, p. 51.

<sup>169</sup> On rappellera que le sous-titre du livre accompagnant la parution américaine de *Shoah* de Lanzmann est bien « An oral history of the Holocaust ».

<sup>170</sup> Aristote, *De anima* II 8, 420b5-16.

<sup>171</sup> C'est ce que rappelle déjà l'un des pères de l'*oral history*, Raphael Samuel, « Problems of the transcript », *Oral history* 1/II (1971), pp. 19-22 (repris dans *The Oral History Reader*, éd. Robert Perks et Alistair Thomson, Londres 1998, pp. 389-392).

acte testimonial<sup>172</sup>. Sur la scène sensible qui entoure et rend possible la parole testimoniale, on assiste à la naissance progressive d'une voix, qui se cherche encore et qui est à tout moment menacée de l'extinction.

Si la logique totalitaire ne se limite pas à l'anéantissement de l'autre, mais tient aussi à l'anéantissement des instruments de l'anéantissement, alors toute restitution à la vue de ce qui fut enfoui acquiert immédiatement une dimension éthique. Contre ce que l'on peut qualifier avec Soko Phay-Vakalis de « génocide sans images<sup>173</sup> », Rithy Panh n'érige pas de nouvelle icône, mais indique à la société postgénocidaire – jusque dans le choix de l'image filmique et donc temporelle – pourquoi toute restitution à la vue demeurera toujours lacunaire et donc inachevée. En tant que désenfouissement du latent, le cinéaste procède à une anamnèse filmique qui, bien plus qu'une simple répétition du refoulé, ouvre l'espace pour la reprise de ce qui n'eut jusque là pas droit de cité dans l'histoire personnelle et collective. Enfin, et à l'instar d'un révélateur presque photographique, le cinéma gestuel de Rithy Panh aura aussi permis d'éclairer, de façon pour ainsi dire rétroactive, le film *Shoah* en faisant apparaître, au sein même de l'œuvre de Lanzmann, cette dimension gestuelle que la formule, trop souvent ressassée, de « la parole et du lieu » avait fini par oblitérer à son tour.

Emmanuel Alloa

---

<sup>172</sup> Geoffrey H. Hartman, « Preserving the Personal Story : The Role of Video Documentation », *Dimensions. A Journal of Holocaust Studies* 1 (1985), pp. 1-18.

<sup>173</sup> Soko Phay-Vakalis, « Un génocide sans images ? La peinture de Vann Nath face à l'aveuglement », *Témoignage et survivance*, éd. Emmanuel Alloa et Stefan Kristensen, Genève, MétisPresses, 2012 (à paraître).